

USAGES PSYCHIQUES DE LA CULTURE. QUELQUES ILLUSTRATIONS LITTÉRAIRES

Nina IVANCIU *

La culture et ses exigences

« **O**n ne peut parler d'un homme, remarque D.W. Winnicott, qu'en le considérant *avec* l'accumulation de ses expériences culturelles. Le tout forme une unité. » [1: 137] En utilisant le mot «culture», le psychanalyste se réfère à la tradition héritée, à «quelque chose qui est le lot commun de l'humanité auquel des individus et des groupes peuvent contribuer (...).» [1: 137]

De cette perception très extensive de la culture, retenons la distinction implicite entre culture, en tant que produit de l'homme, et nature (psychique, biologique...) – sens anthropologique de la culture –, ainsi que la séparation, au sein de la culture, entre les créations d'individualités (d'un côté, élaborations scientifiques, discours philosophiques, etc.; de l'autre, constructions artistiques: sens humaniste de la culture) et celles propres à un groupe, partagées par toute une communauté (croyances, valeurs, coutumes, modes de sentir, de penser, ou d'agir), transmissibles d'une génération à l'autre – sens sociologique de la culture. [2]

Par ailleurs, en plus des invariants, lot commun de l'humanité, il est opportun de mentionner les variables culturelles, dues à divers facteurs (tels l'espace et le temps), qui dévoilent le côté relatif de la culture (de quelques-unes de ses facettes) aussi bien que son dynamisme, sa capacité d'opérer des changements parmi ses composantes (modifier certains éléments, en éliminer d'autres, ou ajouter de nouveaux sous l'influence des contacts interculturels).

Mais, quelles que soient les formes culturelles développées jusqu'à nos jours, elles se sont toujours maintenues par une dose de contrainte, ce qui explique, pense Freud, l'attitude (virtuellement) inamicale de l'individu à l'égard de la culture, «laquelle est pourtant censée être d'un

intérêt humain universel.» [3: 6] Les motions hostiles de l'homme face aux acquis culturels sont donc provoquées par les renoncements que ces derniers attendent de lui – et qui rendent la vie en commun supportable. Les bénéfiques qu'ils apportent dans la réglementation des relations humaines représenteraient alors un motif suffisant pour la défense de la culture, même si elle s'édifie sur la contrainte (différents degrés de répression pulsionnelle) – source générale de mécontentement.

Certes, on peut *imaginer* des formes de culture qui éliminent complètement les sacrifices pulsionnels, les individus s'adonnant à l'acquisition des biens et à la jouissance de ceux-ci «sans être perturbés par leur discorde interne.» [3: 7] Néanmoins, un tel âge d'or, où la contrainte cesserait, est-il réalisable? Freud en doute, vu un fait psychologique indéniable: «chez tous les hommes sont présentes des tendances destructives, donc antisociales et anticulturelles, et (...) elles sont, chez un grand nombre de personnes, suffisamment fortes pour déterminer leur comportement dans la société.» [3: 7]

Au fil de l'histoire de l'humanité, l'âme a pourtant progressé dans le sens que les restrictions du dehors ont été peu à peu intériorisées: une instance animique particulière, appelée *surmoi*, les ont adoptées, constituant «un fonds culturel psychologique éminemment précieux.» [3: 11] Les personnes qui ont développé ce surmoi culturel se muent en porteurs de la culture, mais souvent d'une partie seulement de ses interdits, les plus anciens, comme l'inceste et le plaisir-désir de meurtre. «Un nombre infini d'hommes de la culture, note Freud, qui reculeraient d'effroi devant le meurtre ou l'inceste, ne se refusent pas la satisfaction de leur cupidité, de leur plaisir-désir d'agression et de leurs désirs sexuels, ne se font pas faute de nuire aux autres par le mensonge, la tromperie (...), s'ils peuvent le faire en restant impunis (...).» [3: 12]

* Professeur, Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires, ASE Bucarest

Manifestations de la culture

La plupart des définitions sociologiques de la culture mettent au centre le concept de *valeur*, se manifestant à travers le choix des idéaux partagés, de symboles, de normes - par exemple, les normes sociales qui, selon Erving Goffman (1973), englobent principes, conventions, normes matérielles, normes rituelles; Gustave-Nicolas Fischer (1991) associe les normes à l'univers «des règles explicites ou implicites qui orientent la conduite d'un individu ou d'un groupe» [4] -, respectivement de modèles, incarnés par une série de héros (réels, mais aussi imaginaires).

Une fois accueillies dans son for intérieur, les valeurs et les normes (prescriptions) communes engendrent des «comportements de conformité» (G.-N.Fischer), contaminant (restructurant) les secteurs de la subjectivité (pulsions, perceptions, représentations, attitudes, etc.). Il s'agit là d'une relation *passive* à la culture du groupe, impossible à éviter, même vitale lors de la première enfance; plus tard, grâce à l'expérience personnelle et à l'esprit critique, on renonce, du moins théoriquement, à la passivité, en rapport avec l'inévitable «on est fait», pour une relation *active*, frayant la voie au nécessaire «on se fait», sous la forme d'une culture personnelle (il s'agit, déjà, d'un des usages de la culture, en l'occurrence, formatif).

Quant aux créations individuelles, les valeurs et les idéaux qu'elles suggèrent *peuvent* contraster tout d'abord l'une par rapport à l'autre. La comparaison entre la science et le champ artistique est édifiante sur ce contraste. La science valorise le réel tel qu'il est, mise sur les vertus de la raison, se donne pour mission de rechercher la vérité et se plie à des normes spécifiques, telles l'objectivité, la prudence des jugements, la vérification des hypothèses, etc., alors que la sphère artistique, même si elle questionne à son tour certaines zones du réel, convergeant parfois, sous aspect cognitif, avec la science, sa démarche est essentiellement intuitive; de plus, lorsqu'elle prend la liberté de contourner le réel, ou de le mettre en sourdine par les idéalizations d'un imaginaire excessif, elle esquisse un idéal de supériorité, correctif et consolateur, qui triomphe sur les traits peu «glorieux» de la condition humaine.

Mais, les productions les plus originales, fussent-elles du domaine de la science, de la philosophie ou de l'art, se rencontrent toujours par la mise en action d'un esprit de *révolte* face aux «comportements de conformité», révolte dont la fécondité se traduit en l'élaboration de nouveaux paradigmes culturels.

L'autre culturel dans l'être

Le destin de la subjectivité (de son potentiel inné) est étroitement lié au monde extérieur, au «dehors historial», selon la formule de Julia Kristeva [5: 91, 101]. Sartre lui-même soutient quelque chose de similaire lorsqu'il affirme que le «chemin de l'intériorité passe par l'autre» [6: 281]; l'autre peut être compris dans un sens large: tout ce qui est extérieur à la psyché individuelle, «où la subjectivité humaine s'inscrit sans s'y réduire (...)» [5: 94]

Dès qu'on assimile la culture (plus exactement, des fragments culturels) par le biais de ses porte-parole, l'être humain parlant n'est plus habité seulement par Éros-Thanatos, mais aussi par un «tiers» - une nouvelle composante, reçue du dehors historial: «Les deux scènes du conscient et de l'inconscient en jouxtent une troisième, celle de l'extrapsychique.» [5: 94] Cette dernière scène réunit tous les emprunts, de sorte que «je» apparaît comme plusieurs autres: «le sujet ne se débarrasse pas de ses objets empruntés, il les intègre, il les fait siens» [7: 149], et consolide ainsi la zone du surmoi culturel, aimable et séducteur, ou, par contre, autoritaire, menaçant et persécuteur (punitif).

Offres de la culture

Qu'est-ce que l'«étranger», porteur d'une culture, est en mesure d'offrir pour que le moi le tolère dans son intimité? Signalons, en guise de réponse, quelques fonctions essentielles (de ce porte-parole) de la culture par rapport à la vie intrapsychique [8], la prédominance de l'une ou de l'autre dépendant des facteurs spatio-temporels:

- *mettre de l'ordre*, à travers la prescription des règles (des limites), la définition du permis et de l'interdit, du licite et de l'illicite, du pur et de l'impur, etc.;
- fournir un *idéal* et des *modèles* corrélatifs aux commandements (implicites) du premier, ayant un écho dans plusieurs secteurs de la subjectivité; le plan identitaire, la perception/représentation, les chaînes associatives, tout comme la communication verbale et non verbale s'en trouvent affectés;
- dispenser du *sens*, par l'intermédiaire d'un réseau de croyances (mythes, légendes...) susceptibles d'apporter la protection dont on a besoin et de calmer ainsi l'angoisse de l'inconnu;
- *divertir* le sujet, le détourner de la réalité effective, en éveillant ses fantasmes, y compris les rêves narcissiques;

- favoriser le plaisir du *jeu* et de la *créativité*, les deux étant des voies d'accomplissement indirect des tendances naturelles dont la réalisation à l'état brut est inacceptable par la communauté;
- *encourager* le développement du *moi-réalité*: les créations des individualités « rebelles » stimulent les questionnements de l'homme sur lui-même, poussent le sujet à ouvrir les portes interdites de son for intérieur, à explorer attentivement ce qu'elles ont pour tâche de cacher, tout cela pour construire finalement un pont (un dialogue) durable entre la raison et le sensible.

Les quatre premières fonctions psychiques de la culture montrent de la bienveillance à la consolidation du *faux self* et donc de la passivité (de l'obédience) défensive, alors que les deux dernières rendent possible le passage à un état actif; elles incitent le sujet parlant et désirant à « se faire lui-même », avec ses valeurs et idéaux, goûts et normes, autrement dit, à dépasser les déterminations normatives initiales *encombrantes*, à résoudre ses problèmes existentiels par des solutions personnelles, satisfaisant la vie psychique dans son ensemble. Vivre *créativement*, remarque Winnicott, c'est « utiliser les objets existants pour être créateurs en eux et avec eux. » [1: 141] C'est là un jeu – une expérience dans le champ culturel (expérience culturelle) – se fondant sur la séparation affective (parfois violente) de l'autre culturel, ou plutôt des aspects séducteurs ou menaçants de celui-ci, qui bloquent la possibilité du face-à-face avec son *vrai soi*, le seul en état « de faire un usage créatif des objets. » [1: 141-142]

Il est pourtant rare qu'on se distancie réellement de la tradition, assimilée depuis longtemps, pour l'envisager d'un œil critique et abandonner ses côtés gênant le retour aux potentialités innées (à l'archaïque); le retour à l'archaïque, au sens du refoulé, mais aussi du hors-temps de la pulsion, est l'une des significations importantes de la « révolte » chez Freud, selon la lecture qu'en fait Julia Kristeva. [5: 21] La reconnaissance de cet *archaïque* diminuerait les excès affectifs portant sur les éléments culturels, « abordés » trop souvent par un balancement entre vénération et détestation (indice d'une dépendance tue).

Utilisés en parfaite liberté mentale, avec discernement et intérêt, les produits de l'homme serviraient à une argumentation crédible lors du débat (de la négociation) intrapsychique entre la

voix du moi-plaisir, avec ses revendications qu'elle estime légitimes, et la voix du moi-réalité, qui expose/impose ses exigences à elle, détestables dans l'optique de l'autre. En accord avec les réflexions freudiennes, si les individus comprenaient que les dispositifs et prescriptions culturels « sont créés non pas tant pour les dominer que bien plutôt pour servir leurs intérêts, ils établiraient avec eux un rapport plus amical, se fixeraient pour but, au lieu de les abolir, de seulement les améliorer. » [3: 42]

Le plus souvent, le sujet ne consent ni même à l'idée de sortir du périmètre de la conscience-carapace afin de se mettre à l'écoute de l'« ennemi » pulsionnel. Il essaie plutôt de s'y dérober, et pour le faire, il invente des stratégies de ruse puisant (aussi) dans le réservoir de la culture familière. Un tel usage néfaste de la culture occulte (étouffe) la vie des profondeurs de la psyché, malgré les plaidoyers conscients en faveur de l'authenticité.

En général, on use plus fréquemment que l'on ne le croit des fonctions défensives de la culture, voire on en abuse, comme je vais l'illustrer ci-dessous, à partir de trois écrivains marquants du XX^e siècle (Hermann Hesse, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre).

Besoin de protectionnisme

Le récit de Hermann Hesse, *Demian*. *L'histoire de la jeunesse d'Emile Sinclair* (1919), fait une description remarquable des difficultés de l'individu de devenir celui qu'il est réellement (et de vivre à son compte), dès qu'il gravite autour des images parentales dont il a retenu notamment le discours religieux, avec son fascinant idéal de supériorité morale, impossible à atteindre. Notons, en passant, que pour Freud la « part peut-être la plus significative de l'inventaire psychique d'une culture », ce sont « ses représentations religieuses, en d'autres termes (...) ses illusions. » [3: 14]

Sinclair commence l'histoire de sa jeunesse en se rappelant l'enfant d'environ dix ans qu'il a été et qui a vécu dans un monde rangé selon le mot de la Bible – unique modèle existentiel de ses parents. Cet univers, où la loi est inexorablement tirée des préceptes et rituels religieux, ne se centre que sur les facettes « lumineuses » de l'humain: bonté, pureté, sagesse, harmonie, amour, adoration... L'enfant s'y sent rassuré et prend, provisoirement, les valeurs, représentations et normes familiales pour le seul guide digne de confiance; ce premier guide satisfait ses besoins identitaires, narcissiques aussi, et lui promet un avenir plein de réconfort (serein, beau, pondéré), à condition bien sûr de ne pas s'écarter du

chemin de ce qu'il *faut* ou il ne faut pas (sentir, penser, se comporter). Tout ce qui est extérieur à ce cercle familial est, logiquement, jugé sous l'impulsion des matrices qui y sont valorisées et appliquées.

L'adolescent, lui, tente désespérément de suivre la voie des prescriptions parentales; il intériorise leurs représentations du bien et du mal, du pur et de l'impur, le sens du devoir, le permis et l'interdit..., en fait, les contraintes issues d'une éducation religieuse dont la sévérité transparaît à travers ses résonances affectives: conflits intrapsychiques entre les pressions de l'idéal et les revendications du pulsionnel (en particulier, érotique), accompagnés de sentiments de honte et de culpabilité dus à l'incapacité de tenir le pas avec la morale du surmoi culturel (reflet intime de l'ordre parental), dont l'indulgence n'est qu'apparente.

Sinclair est pourtant séduit par le réseau de croyances et de restrictions corrélatives, qu'il croit en mesure de répondre à ses besoins de *protection*. Il s'attend à ce que l'obéissance lui garantisse une identité (par l'identification au groupe), le fasse éviter l'angoisse de l'éventuelle perte des objets d'amour (ses parents) et de l'insupportable solitude qui s'ensuivrait – insupportable puisqu'elle le confronterait aux aspects moins beaux, moins purs de ses profondeurs, menaçant la solidité de l'idéal de perfection (d'absolu) auquel il aspire ardemment et qui flatte son narcissisme.

Mais l'usage à titre de *pare-angoisse* (formule de Freud) de l'idéal religieux ne réussit pas à refouler une fois pour toutes les facettes « impures » de son être: méchanceté, sentiment érotique, agression, vol, mensonge ... Sinclair les ressent parfois, et les retrouve aussi à l'extérieur, dans un univers opposé à celui où il joue le rôle de l'enfant de ses parents: un univers défendu, qui l'attire et qu'il craint - reflétant les côtés sombres, «mauvais» de l'homme, dont on ne parle pas dans le «paradis» familial. Il se plaît à faire de temps à autre des incursions dans ce monde proscrit, associé à la déchéance, à l'œuvre du diable, à la souillure morale. Il revient pourtant bien vite auprès des siens; là, dans la maison paternelle, symbole de l'œuvre de Dieu, il se purifie par une relation d'*osmose* avec les porte-parole de la perfection spirituelle, tout en retrouvant l'harmonie et la sécurité souhaitées - contrepoids aux tourments de son âme.

Le garçon Sinclair se rend compte que pour atteindre le niveau de sagesse de ses parents, il doit vaincre ses émotions-obstacles, telles la furie ou la cruauté qui s'emparaient parfois de lui, chose qui ne lui est pas du tout facile à réaliser. Certes, il ne

pense pas à assumer ses traits « ténébreux », tabous sous l'angle de son *cher* idéal moral. Sinclair continuera à les réprimer, mais cette procédure s'avère inefficace; le « mal » lui revient, rappelons-le, de l'extérieur, comme un miroir, auquel il ne prêterait toutefois pas toute l'attention qu'il mériterait. L'expérience de la cruauté qu'il fait – il est la victime du chantage d'un enfant plus âgé, Franz Kromer – ne lui sert pas à une meilleure compréhension de l'homme en général et de lui-même en particulier. [9: 94]

Sous la dépendance de l'autre culturel, plus précisément, de la vision religieuse de son milieu, *faite sienne*, Sinclair persiste à associer méchanceté et déchéance, mensonge et crime, en refusant ainsi de compter le mal parmi les aspects de la vie. [9: 95] En échange, il se montre soucieux de sauver les règles du bon comportement en copiant la vie pieuse de ses parents; il méprise et essaie de supprimer ses caractéristiques innées, dès qu'elles tentent de s'exprimer, tout d'abord le sens *critique*, par peur de perdre l'amour de la famille et de plonger dans les zones obscures de son psychisme – ce qui équivaldrait, selon les images apprises, à pactiser avec le diable. Dans ses tentatives pour se tenir à l'écart de son identité subjective – avec son mélange d'intelligence créative et de tendances destructives –, il « oublie » l'expérience avec son tortionnaire (Franz Kromer), même si elle avait pu être instructive, et augmente la valeur de la figure d'Abel (de la Bible), à laquelle il s'identifie en investissant davantage le rôle du garçon modèle; tout cela pour bénéficier encore de l'inclusion à la loi familiale, source de sécurité non seulement identitaire mais aussi narcissique – il est fier d'appartenir à un milieu culturel d'un si haut niveau spirituel.

L'« ombre démoniaque », ne s'effaçant pas définitivement, s'exprime à travers des sensations et fantasmes qui le guident avec le temps vers des voies contraires à celle du paradis familial. La rencontre avec un nouveau collègue, Max Demian, fissure visiblement ses convictions, valeurs et normes issues de la *tradition* religieuse. Ce jeune homme, son maître à penser, l'habitue à interpréter les paroles de la foi d'une manière plus libre afin qu'elles puissent embrasser toute la vie, avec ses aspects divins et diaboliques à la foi. La possibilité de critiquer le détache peu à peu des modèles interprétatifs acquis jusqu'alors, mais non pas de l'empreinte religieuse de sa pensée (du paradigme cognitif, essentiellement religieux).

La perspective de Demian, refusant la vision commune, moutonnaire, des représentations et

valeurs de la tradition chrétienne, est une grande surprise pour le jeune Sinclair, qui s'était fait un devoir de conserver les notions et sens transmis par son père. Elle bouleverse tout ce qu'il savait sur le bien et le mal: Caïn y est plus apprécié qu'Abel, le côté diabolique du monde n'est plus passé sous silence, il est l'autre moitié du monde dont on ne doit pas avoir honte. La théorie singulière de son maître à penser, en correspondance avec la légende du dieu Abraxas - la tâche symbolique de ce dieu était de réunir le divin et le diabolique -, accapare Sinclair, déjà prêt à remplacer une forme culturelle de protectionnisme avec une autre. Les idées de l'ami, élargissant les frontières du permis, lui fournissent l'occasion de mettre en doute le bien-fondé de l'ordre religieux de son père, convenable à l'esprit grégaire, et de s'orienter vers des repères plus bienveillants, espère-t-il, pour son souhait d'individualisation. Il adhère ainsi à la religion de l'avenir, que Demian esquisse à l'adresse des consciences rebelles, peu nombreuses, qui, dans leur tentative de se singulariser, se plaisent à valoriser Caïn au détriment d'Abel.

Cette religion de l'avenir, qui rendra justice aux désirs de l'âme, propose un autre horizon existentiel, où les notions de liberté et d'amour sont envisagées différemment. Devenir soi-même, dépasser la peur des régions affectives ténébreuses, être son propre maître, décider personnellement des contenus du permis (de l'interdit), en voilà des normes clé du discours des «successeurs» de Caïn, en mesure d'éveiller des tendances ancestrales que la loi du père mettait du côté de l'irreprésentable (l'inconcevable) et de l'inverbalisable. Les nouveaux sens des concepts et figures bibliques font une part aux affects archaïques, lesquels, même s'ils ne sont pas verbalisés (mis en mots et analysés), acquièrent la permission de se réaliser sur les modes du symbolique ou de la sublimation.

Dès lors, les rêves et les peintures de Sinclair sont envahis par des fantasmes primaires, l'image de sa mère et celle de Demian s'y superposant couramment. C'est comme si le jeune, avec les nouveaux acquis culturels à l'appui, satisfait de manière hallucinatoire tantôt son désir de symbiose avec la mère (stade préoedipien), tantôt son impulsion incestueuse (phase oedipienne). A propos de son penchant incestueux, rappelons l'amour éprouvé pour la mère de Demian, Frau Eva (nom évocateur !), mélange de passion érotique et de piété filiale; cet amour n'est donc pas représentable qu'après avoir fait taire la loi du père. Le ressenti, si vague fût-il, de son «ombre» le rend content et l'épouvante à la fois. La *fantaisie* de l'inceste

continue à être perçue comme un crime (un péché), la censure refaisant surface.

Qu'il soit captivé par l'abri culturel de ses parents, ou par celui de Demian, Sinclair ne parvient pas à atteindre son objectif manifeste: trouver son destin, son chemin d'individuation. Il passe d'un modèle d'«essence supérieure» à un autre, d'une identité mimétique à une autre, d'un protectionnisme à un autre, sans aboutir à dialoguer avec ses «ténèbres», à les nommer et intégrer. Son conscient ne cesse de servir un idéal orgueilleux, et dans ce but il se confond avec l'image des porte-voix de cet idéal, lui commandant de se défendre contre les aspects infantiles de sa psyché. Les aventures cognitives du jeune, cantonné dans un langage (un esprit) missionnaire, ne l'aideront pas à descendre jusqu'à ses «faiblesses» infantiles, et l'isolement de celles-ci (partie de son véritable self) se transmet à la conscience à travers un sentiment, constant, de solitude.

Jeu de masques et rébellion (créative)

L'histoire de vie relatée par Hermann Hesse, en puisant (aussi) dans sa propre expérience existentielle, laisse voir l'alliance (le pacte) entre la culture religieuse et le petit garçon, puis l'adolescent Sinclair lequel, en quête de protection identitaire et de gratification narcissique, ne renonce pas à l'idée de modèle, quelle que soit la forme concrète que celui-ci revêt à tel ou tel moment de son existence.

Le récit d'une autre vie, celle de la première jeunesse de Sartre, narrée sur le mode plutôt ironique (une ironie bienveillante) par l'auteur lui-même dans *Les Mots* [10], révèle une attitude passive et à la fois active de l'enfant dans ses rapports aux acquis culturels: il assimile l'idéologie de sa classe *et* en fait un usage ludique, voire créatif. Le petit Sartre s'évade « dans la comédie familiale, tournant, courant, volant d'imposture en imposture » [10: 75] grâce à des rôles auxquels il s'identifie plus ou moins consciemment. « Les identifications ludiques, précise Octave Mannoni, sont conscientes, mais peut-être que, là aussi, joue une sorte de 'je sais bien, mais quand même', et qu'il y a une partie inconsciente. » [7:130] Par des identifications ludiques aux autres - participants à la culture bourgeoise ou personnages livresques -, le je-enfant satisfait à plusieurs zones de l'émotionnel, prioritaires étant, selon ses aveux, le désir de plaire aux siens et la soif de louanges.

D'ailleurs, cet infatigable joueur s'amuse à faire semblant de subir la culture de sa famille: « Je permets gentiment qu'on me mette mes souliers, des gouttes dans le nez, qu'on me brosse et qu'on me

lave, qu'on m'habille et qu'on me déshabille, qu'on me bichonne et qu'on me bouchonne; je ne connais rien de plus amusant que de *jouer à être sage*.» [10: 17-18; souligné par moi] La culture imprègne pourtant le je infantile, et celui-ci se définit (ou c'est le narrateur qui le définit? Le lecteur doute souvent de l'identité du «je»: est-il l'enfant obéissant aux préjugés de son milieu, l'enfant conscient de son imposture, ou bien le Sartre de *L'Être et le Néant?* [11: 36]) en tant que «bien culturel.» [10: 29] L'«acteur» rend cette culture à sa famille «par rayonnement», sous forme du jeu qui lui assure la gloire dont il semble avide. Il se pare de toutes les vertus, et les éloges qu'il reçoit en échange le persuadent qu'il possède «un bon naturel», que les «mauvais désirs et les mauvaises pensées, quand il y en a, viennent du *dehors*; à peine en moi, elles languissent et s'étiolent: je suis un mauvais terrain pour le mal.» [10: 19; italiques rajoutés]

Son incessante invention de lui-même, capable de faire préserver sa position de centre de gravité – «la comédie, je l'acceptais mais j'exigeais d'en être le principal personnage» [10: 69] – et en même temps de corriger la réalité contraignante – «L'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité» [12: 34] –, se ressource, je l'ai déjà signalé, tantôt des valeurs (figures) bourgeoises de son grand-père, tantôt des héros des livres parmi lesquels il vivait. L'imaginaire des autres enrichit la gamme de ses expériences ludiques.

Les expériences du joueur Sartre portent des traces de certains désirs, frustrés puisque défendus par l'incourtournable respect des principes familiaux. Il fuit ainsi le réel normatif et donne symboliquement libre cours aux fantaisies, incestueuses par exemple; son moi défensif, modelé culturellement, n'a pas de motifs pour s'y opposer – ce n'est qu'un jeu inoffensif, ces rêves ne menacent pas de devenir réalité. «Vers dix ans, note le narrateur, je me délectais en lisant *Les Transatlantiques*: on y montre un petit Américain et sa sœur (...). Je m'incarnais dans le garçon et j'aimais, à travers lui, Bidy, la fillette. J'ai longtemps rêvé d'écrire un conte sur deux enfants perdus et discrètement incestueux. On trouverait dans mes écrits des traces de ce fantasme: Oreste et Electre, dans *Les Mouches*, Boris et Ivich dans *Les Chemins de la Liberté*, Franty et Leni dans *Les Séquestrés d'Altona*.» [10: 41-42] L'inceste lui plaît s'il reste platonique, ajoute Sartre, probablement sous la pression de l'invisible censure, le surmoi – dont il nie d'ailleurs l'existence, au moins dans son cas –, dictant de l'intérieur le permis et l'interdit partagés par toute une communauté.

Le jeu de masques identitaires auquel s'adonne le petit Sartre grâce à l'univers des livres fonctionne comme une solution de compromis entre les revendications pulsionnelles barrées et les exigences du dehors historial (principes de vie, rôles assignés à un enfant, etc.). Les satisfactions narcissiques ou substitutives qu'il en tire seraient une raison suffisante pour que le jeu puisse opérer – au même titre que l'art, auquel se réfère Freud [3: 15] –, une réconciliation, si précaire fût-elle, avec les sacrifices consentis pour la culture familiale. Ainsi, dans la réalité quotidienne, l'enfant était voué à un statut d'objet, «féminisé par la tendresse maternelle, affadi par l'absence du rude Moïse qui m'avait engendré, infatué par l'adoration de mon grand-père» [10: 91], dont l'âme ne connaissait (ne *devait* connaître) ni le mal ni l'héroïsme. En échange, dans les scénarios créés en compagnie des magazines ou des romans d'aventure, il se muait en un véritable sujet, contredisant l'image de fils bourgeois paré de toutes les vertus. Sous l'influence des souhaits pulsionnels (agression, meurtre, volonté de puissance, esprit de fronde ...) et encouragé par l'imaginaire d'autrui – «De ces magazines et de ces livres j'ai tiré ma fantasmagorie la plus intime: l'optimisme» [10: 60] –, il s'emploie à imiter le héros, le criminel ou l'anarchiste..., tout en se moquant de l'ordre bourgeois et du rôle qu'il était censé y jouer. Le jeune mène alors deux vies, «toutes deux mensongères: publiquement, j'étais un imposteur: le fameux petit-fils du célèbre Charles Schweitzer [son grand-père]; seul, je m'enlissais dans une bouderie imaginaire. Je corrigeais ma fausse gloire par un faux incognito.» [10: 109]

L'enfant public se donnera par la suite des rendez-vous privés non seulement avec l'acte de lecture mais aussi avec l'acte d'écrire, autre moyen culturel de se sauver des déconvenues du réel effectif, mais aussi de représenter son idée de «l'être-autre» - de la transfusion de l'être dans l'autre [5: 30], lui facilitant la mise en scène d'un vouloir-être inassouvi. Le processus d'identifications ne cesse donc pas, la magie, la projection ou le narcissisme s'allient dans un jeu, cette fois-ci scriptural, fait de la culture des autres et surtout, plus tard, contre elle.

De l'obédience imitative, Sartre passera, suivant sa conscience critique, à une *négativité productive*: ses créations philosophiques et littéraires se veulent démystificatrices, et relancent, par une démarche personnelle, le débat autour des éternelles interrogations sur l'homme (sur ses stratégies existentielles). Comme toute grande personnalité innovatrice, Sartre a participé à la résurrection de la *culture-révolte* – culture qui, au

moins dans la tradition européenne, nous évoque à coup sûr le doute cartésien, la libre-pensée des Lumières, l'inconscient de Freud, ou, au niveau formel, Artaud, Picasso, Francis Bacon... [5: 14]

Chez Sartre, il est à remarquer une convergence entre l'expérience de révolte de l'écrivain et l'expérience de révolte de ses « créatures », auteur et personnages affrontant, chacun à sa manière, « un obstacle, un interdit, une autorité, une loi », ce qui leur permet de se « mesurer, autonomes et libres. » [5: 14] Prenons à titre d'exemple la pièce *Les Mouches*, interprétable comme une agression contre les modèles idéologiques hérités, sous-tendant aussi bien les mythes littéraires que les paradigmes actionnels (de la moralité). Sartre y reprend la légende grecque d'Oreste (inspirant *L'Orestie* d'Eschyle), mais la modifie: Oreste ne succombe plus au destin. Par contre, il devient le prototype du héros libre: « il assume son acte et se libère de la tutelle divine en même temps qu'il tourne en dérision la tragédie (...). » [5: 246] En plus, l'Oreste sartrien amalgame certains traits d'Œdipe (dont la légende est à la base des deux pièces de Sophocle, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*) et va plus loin que lui sur le chemin de la révolte, tout d'abord en rendant consciente sa révolte (en l'assumant), puis en la radicalisant. Dans ses crimes délibérés, expression d'un déni total, « de la nature (mère) comme de la loi (paternelle, citadine, divine) » [5: 246], ainsi que dans la rupture violente avec le groupe social et culturel d'origine, en un mot, dans sa « *mauvaiseté* radicale » [5: 247] on pourrait voir aussi son refus souterrain de la vérité oedipienne (l'amour qui le porte vers Clytemnestre et la rivalité vers Agamemnon, Égisthe, Jupiter). [5: 246]

La mise en *acte* de sa vive hostilité à tout ordre établi, que précède le rejet des modèles philosophiques dont il avait espéré, en vain, des réponses à ses problèmes identitaires, s'appuie, paraît-il, sur une escalade affective du type: plus l'illusion est haute, plus la déception est profonde et l'hostilité vive, la pulsion de déliaison (pulsion de mort) l'emportant sur la pulsion de liaison (pulsion de vie). Par ses crimes, Oreste se fait un grand mal, le plus grand peut-être; il devient, selon ses propres dires, étranger aussi bien à lui-même (il se considère déjà hors nature, contre nature), qu'aux normes de la ville ou de la divinité, sans autre recours qu'en lui-même, sans autre loi que la sienne.

Cette déclaration d'une indépendance *démesurée* suscite une série de questions de la part du lecteur qui « suspecte » le personnage de bravade. Les valeurs spirituelles et les principes de vie corrélatifs,

qu'il a intériorisés par l'éducation de son précepteur, ne constituent-ils pas déjà une partie de lui-même, fût-elle refoulée? Le geste meurtrier, qui triomphe sur la mise en mots de ses conflits, est-il en mesure de lui apporter une délivrance authentique, profonde? Quel recours trouverait le personnage en lui-même tant qu'il se considère hors nature, contre nature? Enfin, à quelle loi personnelle se réfère-t-il, et à quelle strate de sa subjectivité appartiendrait-elle? En voilà des questions qui autoriseraient une piste interprétative dont le point de départ soit la scène mentale du protagoniste où domine un combat sanglant avec les porte-parole de la culture (qu'Oreste perçoit comme) tyrannique, empruntée; projeté à l'extérieur, ce combat ne conduit en dernier ressort qu'à une satisfaction *directe* des pulsions sadomasochistes.

En tout cas, à travers son Oreste, qui choisit le mal comme manière optimale, croit-il, pour sortir de la passivité et du conformisme (de sa fixité socioculturelle), Sartre repousse un moralisme *béat* et propose « une nouvelle morale [existentialiste]: en l'appelant *liberté*, mais en lui imprimant (...) les stigmates de l'erreur, pourquoi ne pas dire du mal, comme condition inévitable, sinon nécessaire. » [5: 247] Le remplacement ultérieur de la thématique du mal par celle du jeu marquerait le passage d'une figure de la révolte (la révolte comme transgression violente de l'interdit) à une autre (la révolte comme déplacement, combinatoires, jeu) [5: 29].

L'expérience du jeu, exploitée dans *Les Mots* (mais aussi, par exemple, dans *Saint Genet, comédien et martyr*, 1952), permet à l'auteur d'explorer d'autres manières de rejeter les contraintes imposées au moi, en corrélation avec la mise à mort des valeurs classiques telles la vertu, la morale chrétienne ou le caractère unitaire de la conscience. Sartre n'accepte pas l'analyse freudienne de la conscience débouchant sur « la véritable négativité qui est celle de l'inconscient et son 'autre scène', ses logiques hétérogènes, jusqu'à la pulsion. » [5: 274] En revanche, il valorise, sous forme imaginaire, ce qu'il appelle « le scandale de la 'pluralité des consciences' » [5: 274], le conduisant à la fragmentation, au sujet dédoublé (pluralisé), conflictuel.

Le triomphe du paraître

L'usage critique et à la fois productif que fait l'écriture sartrienne de la culture n'est évidemment pas à la portée de tous les individus, la plupart ne dépassant pas le stade de « consommateurs ». Proust parlait de la tragique inutilité de la culture, en particulier des créations artistiques. [13: 152-153,

168-169] Selon lui, elle ne parvient pas à accomplir sa mission de *culture-révolte*, puisqu'elle n'entraîne pas une transformation profonde (intellectuelle ou morale), n'ouvre aucune porte de l'intimité, ne bouleverse pas les habitudes, n'enrichit pas les modes de (se) percevoir. Reste pourtant à examiner si c'est la faute de la culture ou du sujet récepteur lui-même dont les choix de produits culturels tiennent souvent au besoin, inassuré, de *mystification* plutôt qu'à un véritable plaisir d'aventure cognitive.

Pour finir, arrêtons-nous sur quelques emplois *défensifs* de l'art ou de la littérature propres aux personnages-«consommateurs» de l'ensemble romanesque *A la recherche du temps perdu* (1913-1927). A la différence de leur créateur (son porte-voix textuel est Marcel en posture d'écrivain), ils tentent ou bien de s'éterniser dans l'ordre normalisateur transmis, ou bien de changer un ordre pour un autre censé leur apporter le prestige qu'ils convoitent. Les deux stratégies existentielles ne se soldent que par la victoire du paraître.

Le snob proustien, tout comme le vaniteux stendhalien, se met par définition à la remorque du magnifique autre (réel ou livresque) – modèle indéniable, qui ne cesse de le hanter et de régir sa subjectivité (sentiments, perception, choix d'objets, gestes ...). Le mimétisme devient le souci prioritaire de ce sujet qui ne se lasse jamais de chercher dans le dehors historial une identité d'essence supérieure à la sienne - il méprise plus ou moins consciemment son identité à lui, avant (au lieu) de la connaître. [14: 14-16] L'aptitude au doute identitaire – suscitant des questions du genre « Suis-je celui que je crois être ? » (15: 170-171) – et au plaisir de s'interroger sur (d'explorer) les facettes dissimulées par le moi-paraître n'est pas le propre des personnages de Proust (à l'exception de Marcel-écrivain).

Retenons, tout d'abord, bien sûr, leur relation passive à la culture: ils ressemblent à un miroir reflétant assez fidèlement les valeurs et habitudes du milieu d'origine ou d'un autre, fréquenté assidûment. Mais, souvent, ce n'est pas tout. Ils ont aussi l'habileté à agir sur la culture assimilée (consommée), particulièrement sur ses formes artistiques (livres, tableaux, partitions), à les détourner de leurs sens contextuels et de leur finalité esthétique ou cognitive. « La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas », soutient Sartre dans *Les Mots*. [10: 211] Toutefois, le moi-plaisir agit avec ruse et, pour prendre le dessus du moi-réalité, manipule les produits de l'homme, les *force* à soutenir les croyances illusoire mais rassurantes, à détourner le conscient de son existence immédiate

(à le divertir), voire à légitimer une passion (une préférence...), en un mot, à renforcer l'hypocrisie qui sous-tend l'*image* de noblesse morale et intellectuelle – garante de la sécurité narcissique.

Si livres, tableaux ou partitions servent pour une part, rappelons-le, à réaliser de manière indirecte les désirs archaïques intolérables pour la vie en commun, il n'est donc pas moins vrai que ces créations acquièrent une fonction dissimulatrice, d'où « la manie référentielle à l'artefact » [13: 169] des consommateurs proustiens. Ainsi, « la duchesse suggère ses chagrins conjugaux à l'aide de Hugo, les Cottard rêvent d'élégance à travers la fadeur de Fromentin, Swann flatte son obsession érotique en forçant Odette à mieux ressembler à un Botticelli, Charlus satisfait platoniquement sa pédérastie en citant à tout bout de champ les romans de Balzac qui en traitent. » [13: 169-170]

Cette invocation *persistante* de la culture nous évoque ce que Freud appelle le « travail de pensée » ou d'« intellectualisation » du moi: un stratagème de rationalisation (d'explication rationnelle) d'un comportement, d'un sentiment, etc., camouflant, par exemple, un conflit défensif. [16: 344] L'idéal aristocratique de l'orgueilleux Swann n'admettrait pas un choix d'objet selon une passion instinctive, à l'état primaire, indifférente aux exigences de raffinement que cet idéal présuppose. Le contraste flagrant entre les deux couches de la subjectivité (l'une surmoïque, l'autre érotique) est apparemment apaisé à l'aide d'une motivation-manipulation d'ordre esthétique: par la similitude qu'il découvre entre Odette et la Zéphora du florentin Botticelli s'opère magiquement un transfert de noblesse de la seconde vers la première, qui devient ainsi très précieuse; ce prestige acquis s'avère un argument suffisant afin que le surmoi autorise le choix d'objet de Swann.

L'art constitue aussi une parenthèse divertissante, un remède dont l'efficacité ne dure que les quelques instants de sa réception. Le même Swann, intelligent et subtil, censé comprendre la musique, écoute une sonate de Vinteuil qui le soulage de son amour malheureux pour Odette, voire le tire « de son égoïsme de grand bourgeois par les accents douloureux qui lui suggèrent que Vinteuil a lui-même été tourmenté (...). » [13: 153] Cette expansion généreuse de Swann, favorable à un état de compréhension, s'arrête avec la fin de l'audition. La « loi impitoyable de l'intermittence » [13:153], valable chez tous les consommateurs proustiens, paralyse son intelligence de l'art, met fin au magnétisme qu'il avait subi et le fait retomber « dans sa muflerie originelle ». [13: 153]

Le contact avec l'art reste alors sans écho, n'a pas de prolongements constructifs: «rien ne s'insurge activement dans le sujet» [13: 173], rien n'enrichit le snob, il revient de l'«aventure» artistique tel qu'il était avant, sans un surcroît de compréhension, sans aucune impulsion créatrice ou interrogation sur lui-même, sans aucune brèche dans son paraître quotidien. L'art et la vie sont bien séparés, le mur se

reconstituant vite «entre l'œuvre et son 'regardeur', son auditeur ou son lecteur.» [13: 153] Le sujet résiste au «risque» d'un changement différenciateur, auquel l'invitent certains «moments culturels», s'en défend par la «loi de l'intermittence» lui garantissant le retour au familier, à la façade, à l'officiel («l'officiel, c'est le refoulement» [7: 252]), dont le mimétisme *partagé* assouvit son besoin d'inclusion.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Winnicott D.W., *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 1975, chapitre VII, « La localisation de l'expérience culturelle »
2. Pour une réflexion récente sur les différentes couches de significations du terme « culture », voir, entre autres, Heinrich Jean-Marie, « Significations de la notion de culture », 2003, <http://www.psy-desir.com>
3. Freud Sigmund, *L'avenir d'une illusion* (1927), traduction de l'allemand, PUF, Paris, 1995
4. Baillergeau Delphine, « Définitions de la culture », 2004, <http://www.blog-art.com>
5. Kristeva Julia, *Sens et non sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychologie*, I, Fayard, Paris, 1996
6. Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943
7. Mannoni Octave, *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*, Seuil, Paris, 1988
8. Pour une analyse détaillée du rapport entre l'intrapsychique et le culturel, et des fonctions psychiques de la culture, voir Paduart Pierre, « Psychisme et culture », *Revue belge de psychanalyse*, no 45, automne 2004, http://revue.psychanalyse.be/45_a.html
9. Miller Alice, *The Drama of the Gifted Child, and the Psychoanalyst's Narcissistic Disturbance* (1979), traduction de l'allemand, Basic Books, Inc., 1981/1990
10. Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964
11. Martel Frédéric, « La fin de l'innocence », *Magazine littéraire*, no 384, 2000
12. Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de l'allemand, Gallimard, Paris, 1985
13. Henry Anne, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1983
14. Ivanciu Nina, « Le moi et ses centres de gravité », *Dialogos*, 9, 2004, ASE, București
15. Lacan Jacques, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Seuil, Paris, 1966
16. Laplanche Jean, Pontalis J.-B., *Vocabularul psihanalizei* (1990), traduction roumaine, Humanitas, București, 1994